

# A MÚSICA E O MAR: ASPECTOS SOCIAIS E CULTURAIS EM CIDADES PORTUÁRIAS NA CRIAÇÃO DA MÚSICA POPULAR DO SÉCULO XX<sup>1</sup>

Guilherme Curi<sup>2</sup>

## RESUMO

O artigo proposto visa apresentar as reflexões teóricas e metodológicas a partir da dissertação de Mestrado em Sociologia defendida pelo mesmo autor intitulada “*The music from the sea: social and cultural aspects on the creation of jazz and samba*”<sup>3</sup>, concluída em setembro de 2006 na University College Dublin, Irlanda. Trata-se de um recorte analítico e teórico da referida pesquisa e também de uma breve contextualização histórica das cidades portuárias pesquisadas: Nova York, Nova Orleans e Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** cidades portuárias; música; sociologia; estudos culturais

## The music from the sea: social and cultural aspects on the creation of popular music in port cities

## ABSTRACT

This article aims to present the theoretical and methodological reflections of the master thesis in sociology at University College of Dublin, Ireland, 2006, written by the author: “The music from the sea: social and cultural aspects on the creation of jazz and samba”. Therefore, it can be said that the present work is an analytical and theoretical frame from this research and also a briefly historical approach of the researched port cities: New York, New Orleans and Rio de Janeiro.

**Key words:** port cities; music; sociology; culture studies

## 1. Introdução

A principal indagação da pesquisa concentra-se na relevante influência de cidades portuárias, suas peculiares características sociais e culturais nos movimentos musicais populares propostos, o jazz e o samba. Assim, foram pesquisadas as cidades de Nova Orleans, Nova York (Estados Unidos da América) e Rio de Janeiro (Brasil), suas origens populacionais, suas semelhanças e diferenças e seus processos migratórios durante o surgimento destes movimentos musicais no final do século XIX até a metade do século XX.

Pretendo incitar o diálogo demonstrando que as cidades portuárias podem ser observadas como um dos principais núcleos da música popular ocidental e como um solo fértil para uma rica análise social e cultural. Resultando assim em uma fluente elucidação das características simbólicas de como estas relações humanas podem ser interpretadas e refletidas através dos

---

<sup>1</sup> Texto adaptado para a palestra, proferida pelo autor, no Ciclo de Palestras “Quintas Urbanas” em 15/09/2011.

<sup>2</sup> Jornalista formado na Universidade Católica de Pelotas com mestrado em Sociologia na University College, Dublin, Irlanda. Atua na Secretaria de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande (SECOM-FURG). Aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental da FURG. E-mail: guilhermecuri@yahoo.co.uk

<sup>3</sup> A música do mar: aspectos sociais e culturais na criação do jazz e do samba.

movimentos artísticos em questão e também desta profunda e complexa relação entre o homem e o meio ambiente em que está inserido.

Multiculturais, as cidades portuárias podem também ser consideradas como os primeiros espaços urbanos cosmopolitas na história da civilização moderna. Na pesquisa identifiquei os principais momentos históricos dessas cidades, observando os caminhos que suas identidades culturais foram e ainda são construídas, seus imigrantes e suas características expressivas que as tornam singulares. Identifico as principais cidades portuárias que foram o berço dos principais movimentos musicais do que chamamos hoje de música popular, são elas: New Orleans (E.U.A) e a criação do Jazz; Liverpool (Inglaterra), terra natal dos The Beatles; Hamburgo (Alemanha) – cidade na qual os próprios Beatles começaram a carreira apresentando-se em uma boate no cais portuário desta cidade, Seattle (E.U.A.), cidade natal do Jimmy Hendrix e todo o movimento Grunge da década de noventa, Havana (Cuba), berço dos ritmos latinos americanos como salsa e rumba, influenciada diretamente pelos movimentos diaspóricos africanos; Kingstown (Jamaica), berço do reggae; Salvador (Brasil), origem do samba e tantos outros ritmos brasileiros, Rio de Janeiro (Brasil), cidade na qual surgiu a bossa nova e também outras fusões musicais; Recife (Brasil), cidade portuária, vertente para ritmos como maracatu e percussora do último movimento musical expressivo no Brasil, o Manguebeat.

Rio Grande (Brasil), cidade natal do autor desta pesquisa, possui uma história musical que ainda não foi contada. No entanto, no cais portuário desta cidade localizada no extremo sul do Brasil aconteceram encontros antológicos do qual saíram importantes artistas, como Jim Porto. Negro de origem africana e portuguesa, Jim Porto carrega o mar no seu próprio nome. Ele é pianista, compositor, vive em Roma a cerca de trinta anos, reconhecido na Europa e único brasileiro a gravar um disco com o falecido trompetista Chet Baker (1929-1988), um dos maiores nomes da história do jazz.

## **2. Breve contextualização histórica**

Os principais centros urbanos pesquisados foram Nova Orleans e Nova York, cidades ligadas ao surgimento do jazz e subsequentemente ao jazz moderno ou bebop e Rio de Janeiro, cidade relacionada à criação do samba e bossa nova.

Através de um breve recorte analítico-histórico da dissertação analisada. O intuito deste recorte não é esmiuçar historicamente a biografia dos músicos protagonistas dos movimentos musicais em questão, mas sim apontar os principais pontos socioculturais que

contextualizaram a vida destes artistas na época do surgimento dessas novas formas de arte criada por eles.

### **2.1. Nova Orleans e o jazz**

O jazz surge em Nova Orleans, na segunda metade do século XIX. Cidade considerada, por muitos historiadores que se dedicam aos estudos da história moderna, como a mais cosmopolita do mundo. Fundada em 1718 por imigrantes franceses, ao norte do rio Mississippi, foi brevemente controlada por espanhóis, depois reconquistada novamente por franceses. E, finalmente, em 1803 foi vendida (negociada) aos Estados Unidos através do Tratado de Louisiana.

Uma breve passagem do livro dos historiadores Geoffrey C. Ward e Ken Burns (2000) traduz e retrata Nova Orleans e a época fundamental para o surgimento do jazz.

*a sound more strange than any that is heard anywhere in the world...It is a more incessant, loud, rapid, and vagarious gabble of tongues of all tones than was ever heard at Babel. (...) as far as the eye could reach to the West, and to the Market house to the East, two rows of clamouring shopkeepers, advertising everything from bananas to tin buckets, fresh fish to rare books. Some having stalls or tables with a Tilt or awning of canvas...but the majority having their wares on the ground...on a piece of canvas or a parcel of Palmetto leaves. The articles to be sold were not more various than Sellers. White men and women, and of all hues of brown, and of all (social) classes of faces, from round Yankes, to grisly and lean Spaniards, black Negroes and negresses, filthy Indians half naked, Mulattoes, curly and straight-haired, Quateroons of all shades, long haired and frizzled, the women dressed in the most flaring yeallow and scarlet gowns, the men capped and hated...I cannot suppose that my eye took less than 500 sellers and buyers, all of whom appeared to strain their voices, to exceed each other in loudness. Everything has an odd look; it is impossible no to stare at a sight wholly new, even to one who has travelled much in Europe and America (...) here are three societies, The French, The American and The mixed* (GEOFFREY C. WARD, KEN BURNS, 2000, p. 03-04)

A palavra essencial para compreender o que realmente significa o jazz é: improvisação. O jazz surge em um contexto no qual o negro e o mestiço norte-americano de Nova Orleans deveria improvisar para sobreviver – em todos os sentidos. A arte produzida naquela época reflete isso. O improviso ao comunicar-se através do instrumento com os mais diferentes idiomas falados naquele contexto multicultural; o improviso da leitura de uma pauta musical; para lidar com diferentes situações nos diferentes níveis sociais; o improviso da liberdade.

Outra importante questão a ser pontuada nesta breve contextualização histórica é o fato de Nova Orleans do século XIX mesmo pertencendo aos Estados Unidos ainda seguia regras francesas e “Napoleônicas”. Por consequência, os mestiços, diferentemente de todas

as outras regiões norte-americanas não eram considerados escravos. No entanto, isso não significava que estes não sofriam com o preconceito racial. O jazz surge na periferia, nas docas do cais portuário de Nova Orleans, nos prostíbulos, na subversão, onde habitavam os mestiços.

Muitos historiadores apontam que a região de Storyville em Nova Orleans foi o berço do jazz. O famoso local era habitado por marinheiros, prostitutas, traficantes, músicos entre outros que buscavam diversão e lazer. A região dos cabarés e clubes de dança da cidade multicultural. Storyville foi o ponto de encontro das três gerações criadoras do jazz. Alguns pesquisadores vão mais além e afirmam que a palavra jazz surge a partir de jasmim, perfume predileto das mulheres que freqüentavam Storyville.

Assim, o afro-americano Buddy Bolden (1877-1931) é considerado um dos primeiros músico de jazz. Freddie Keppard (1889-1933), Bunk Johnson (1879-1949) e Clarence Williams (1898-1965) também fazem parte desta primeira geração. Já Joe “King” Oliver (1885-1938), Kid Ory (1886-1973) e Jelly Roll Morton (1890-1941) que formaram pequenas bandas que tocavam quase que diariamente em Storyville pertencem à segunda geração da história do jazz. Louis Armstrong (1901-1971) e Sidney Bechet (1897-1959) são os dois principais nomes da terceira geração. Tanto Armstrong quanto Bechet foram responsáveis por levar o jazz além de Nova Orleans e desta forma são considerados os nomes de maior expressão na história da música popular norte-americana.

## **2.2. Nova York e o bebop**

Nova York, *New York City*, oficialmente *The City of New York*, é a cidade norte-americana com maior densidade populacional. Para uma breve compreensão de quão multicultural Nova York é, calcula-se que hoje 138 diferentes idiomas são falados somente no bairro Queens, localizado na zona norte da cidade.

Mas o que de fato torna-se importante neste recorte analítico-histórico proposto no artigo em questão é contextualizar Nova York das nas décadas de 40 e 50 do século passado, momento em que surge o jazz moderno ou o bebop, também considerado um dos principais movimentos da música popular norte-americana, diretamente relacionado ao jazz criado em Nova Orleans no fim do século XIX:

*“In the 1910’s jazz style was exemplified by the music of the New Orleans bands and Jelly Roll Morton; successively by the jazz of Armstrong’s Hot Five in the ‘twenties, of Basie and Ellington in the ‘thirties, and in our own time by the bebop jazz of Charles Parker and Dizzy Gillespie (...) the historical reality is that the beboppers had absorbed consciously or*

*unconsciously from their antecedents the language of the earlier jazz and were bent on forging a new idiom which would communicate the ideas and emotions not of the 1920's or the 1930's, but of the 1940's"* (RUSSELL, ROSS IN WILLIAMS, 1980, p. 187-201).

O bebop jazz que surgiu em Nova York é considerado uma revolução artística porque estabeleceu novos parâmetros rítmicos e harmônicos na música, criou caminhos até então inabitados. É uma síntese dos movimentos artísticos pós-guerra, a vanguarda sonora até hoje ecoada na grande maioria dos movimentos de música popular ocidental.

*In December 1943, something new was added to the rich musical mix on Fifty-second Street. Dizzy Gillespie and Oscar Pettiford brought a quintet into the Onyx (Gillespie, Billy Eckstine, Charlie Parkers and four other musicians had all recently left Earl Hines rather than undertake another tour of the Jim Crow South, Gillespie had hoped to have Parker with him on Fifty-second Street, but a telegram inviting him to join them was evidently never received) (...) Gillespie's style at the time gave the impression – with its sharp, slightly acid tone, its cleavered phrase ending, its effloresce of notes, and its brand shining about in the verge of flying apart. However, his playing was held together by his extraordinary rhythmic sense (...) For most tunes, he said, "we just wrote an intro and a first chorus. I'd say, "Dee-da-pa-da-n-de-bop' And we'd go on into it. People, when they'd want to ask for one of those numbers and didn't know the name, would ask for "bebop" (WARD AND BURNS, 2000, P. 320)*

Os dois principais nomes e criadores do Bepop são: Dizzy Gillespie (1917-1993) e Charlie "Bird" Parker (1920- 1955). O ponto de encontro dos cérebros pensantes do movimento era a 52nd Street, a rua 52, localizada em Manhatam, na costa Atlântica, muito perto do cais portuário, umas dos principais centros urbanos de Nova York:

*"52nd Street, properly West 52nd Street, is a cross street in Manhattan in the Broadway district known as 'the street of jazz', 'the street that never sleeps' or, simply, 'the street', very close to the New York's harbour. According to Burns (2003), the blocks of 52nd Street between 5th and 6th avenues were renowned in the mid 20th century for the abundance of jazz clubs and lively street life. The street was convenient to musicians playing on Broadway and the "legitimate" nightclubs. Musicians who played for others in the early evening played for themselves on 52nd Street. (CURI, GUILHERME, 2006, p. 26).*

### **2.3. Rio de Janeiro, o Samba e a Bossa Nova**

O último centro urbano pesquisado na dissertação foi a cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Cidade portuária como as anteriores citadas mas com um contexto histórico Latino Americano que a diferencia das demais.

Assim como o jazz, o samba também surge a partir da periferia, na zona portuária, trazido pelos negros através da diáspora.

O samba do Rio de Janeiro foi desenvolvido a partir de tradicionais formas de samba que eram praticadas na região nordeste do Brasil, mais precisamente na Bahia, na qual viviam muitos escravos provenientes do Congo e de Angola, com seus mais variados ritmos africanos. Estes ritmos, precedentes ao chamado samba urbano criado no Rio de Janeiro, foram levados em um período pós-abolição da escravidão no final do século XIX. De acordo com historiadores, a palavra samba deriva de palavra *semba e mesemba*, da Angola, que é um tipo de um ritual religioso da cultura Yorubá.

No mesmo período em que o samba abarcava através dos negros, outros ritmos europeus também chegavam à Baía de Guanabara (RJ), como por exemplo a Polka e o maxixe. Além, também, dos compositores românticos franceses como Debussy e Ravel, que posteriormente iriam influenciar diretamente a bossa nova.

Algumas semelhanças entre o surgimento do samba e o jazz é a gravação do primeiro samba. “Pelo Telefone”, de Donga (1888-1974) e Mauro de Almeida (1882-1956). A música foi registrada somente três meses antes do primeiro tema de jazz ser também oficialmente gravado em Nova Orleans, nos Estados Unidos.

*The first moment is the repression of samba, a time when the music was sequestered in the favelas of Rio, limited to the “popular classes”. In the second moment, the sambistas triumph in carnival and on the radio, becoming symbols of Brazil as a whole, establishing relationships with all sectors of Brazilian society, constituting a new image of the country intended for both internal and international CONSUMPTION (VIANNA, 1999, p. 9 IN MURPHY 2006, p.14).*

Feito um breve esboço das origens do samba com o intuito de haver uma melhor compreensão do tema proposto, faz-se necessário mencionar a origem de um dos movimentos musicais mais expressivos na música popular brasileira, a bossa nova.

A bossa nova pode ser considerada a junção mais clara entre o jazz criado em Nova Orleans e desenvolvido em Nova York com o samba urbano surgido no Rio de Janeiro. A tradução musical desta união, filha da árvore genealógica do cais portuário, alvo principal do estudo em questão.

Surgida no começo da década de 50 do século passado, a bossa nova também possui suas origens na Bahia através de um dos seus criadores, o músico nordestino João Gilberto nascido no ano de 1931 que juntamente com Antônio Carlos Jobim (1927-1994) e Vinícius de Moraes (1913-1980) são considerados os principais mentores do movimento que mudou os rumos da arte brasileira.

Assim como o jazz em Storyville, o samba e conseqüentemente a bossa nova

tiveram o seu ponto de encontro no cais portuário, o chamado Beco das Garrafas, localizado na orla portuária carioca, em Copacabana, repletos de bares e boates. Neste ambiente também freqüentavam traficantes, prostitutas, marinheiros e os artistas responsáveis pela criação dos movimentos musicais que surgem na periferia e posteriormente atingem a grande população. Jobim e Vinícius de Moraes passavam as noites nestes ambientes.

Prova cabal de que a bossa nova pode ser considerada o jazz moderno brasileiro e esta profunda semelhança entre eles foi a grande atenção dada pelos músicos norte-americanos no começo da década de 60 ao estilo musical que estava surgindo em terras tupiniquins.

*Jazz-bossa movement owed its existence at least partly to the U.S. State Department. Guitarist Charlie Byrd toured South America for the United States Information Service with other Americans jazz's musicians, in Spring 1961. Byrd was only one of several musicians who toured Brazil that year. Among the most important were Dizzy Gillespie and Herbie Mann, who first toured Brazil in July 1961. (...) When I went to Brazil I saw that their music could be as rhythmically involved as other ethnic music, but with it they had these melodic masterpieces. So as a jazz person, it was the best of both worlds – to have great melodies to improvise with combined with these rhythms.”*  
(JOHN ROBERTS, 1979, p. 116).

Assim como o jazz, a bossa nova também possui influências da música do período romântico francês, de Debussy e Ravel, fato este admitido por Antônio Carlos Jobim em sua biografia e muito também da música diaspórica negra. E este primeiro encontro deu-se no cais portuário, entre o africano e o europeu ocidental, interpretado por jovens artistas que captaram através do mar a música que estava surgindo naquele exato momento histórico em diferentes partes do mundo, mas conectados pelos oceanos.

A partir das contextualizações referidas, o artigo busca refletir teoricamente sobre os aspectos culturais e sociais que foram e ainda são extremamente relevantes na criação e desenvolvimento dos principais movimentos musicais populares, ocidentais e modernos do século vinte. Assim pretendi: compreender as identidades culturais criadas nestes meios, observadas em um constante processo de reformulação e auto-definição estimulada pelo fluxo de culturas que habitam o mesmo local; descrever as diferentes formas de relações culturais que estas sociedades apresentam; observar as semelhanças e diferenças entre as cidades portuárias pesquisadas; compreender como a diáspora africana e sua profunda relação com a música popular; e, por fim, indagar teoricamente as diferenças formas de inserção e exclusão social em que a música proporciona.

### 3. Algumas reflexões

Um dos principais teóricos que fundamentam a referida pesquisa é Paul Gilroy na obra “*The Black Sea*” que busca refletir sobre a movimentação dos negros provindos do continente Africano:

*“The irrepressible rhythms of the once forbidden drum are often still audible (...) and its characteristic syncopations still animate the basic desires – to be free and to oneself – that are revealed in this counterculture’s unique conjunction of body and music. Music, the grudging gift that supposedly compensated slaves not only for their complete exile from the ambiguous legacies of practical reason but for their complete exclusion from modern political society, has been refined and developed so that it provides an enhanced mode of communication beyond the petty power of words – spoken or written”* (GILROY, 1993, p.75).

Ao longo da pesquisa, feita de forma qualitativa, também foram utilizados os seguintes teóricos: James Clifford, Nestor Garcia Canclini, Stuart Hall, Nicholas Mirzoeff, Homi Bhabha entre outros. Os historiadores Ted Gioia, Geoffrey Ward e Ken Burns foram de profunda relevância para as constatações propostas ao longo do trabalho.

A pesquisa pode também ser considerada um atento filosófico ao compreender o mar como uma vasta possibilidade, resultado de um intenso fluxo de informação, fator este que possivelmente é sentido na criação musical moderna, popular e ocidental. Algo que pode assemelhar-se ao pensamento filosófico proposto por Nietzsche. Pensamento este que introduz o trabalho do historiador do inglês Paul Gilroy (1993) intitulado “*The Black Sea*”.

*“We have left the land and have embarked. We have burned our bridges behind us – indeed, we have gone farther and destroyed the land behind us. Now, little ship, look out! Beside you is the ocean: to be sure, it does not always roar, and at times it lies spread out like silk and gold reveries of graciousness. But hours will come when you realize that it is infinite and that there is nothing more awesome than infinity. Oh, the poor bird that felt free now strikes the walls of this cage! Woe, when you feel homesick for the land as if it had offered more freedom – and there is no longer any “land”* (NIETZSCHE IN GILROY, 1993, p. xiii)

O trabalho proposto está assim muito relacionado a questão do movimento e do fluxo de informação, da novidade constante a beira do cais. Desta maneira, James Clifford (1997) propõe um repensar antropológico ao focalizar a *viagem (travelling)* como tema principal de sua pesquisa. Para Clifford, estes espaços tornam-se espaços de profundas disputas identidade, de interação e interferência. Assim, pode-se dizer que o mesmo interesse é encontrado nos trabalhos filósofos pós-modernos franceses. Deleuze e Guatarri propuseram uma retomada filosófica através do termo *nomadologia* que significaria uma guerra contra os valores fixos, conduzidos por sociedades periféricas (DELEUZE; GUATARRI, 1986, p. 23).

*“Some voyages take place in situ, are trips in intensity. Even historically,*



*nomads are not necessarily those who move about like migrants. On the contrary, they do not move; they stay in the same place and continually evade codes of settled people” (DELEUZE; GUATARRI, 1986, p. 23)*

Observei que a conexão com o mar faz com que cidades portuárias tornem-se *locus* heterogêneos, habitados por uma imensa multiculturalidade, caracterizada por um forte hibridismo cultural. Nestas cidades podemos encontrar pela primeira vez na história moderna a integração e também o conflito de diferentes etnias e suas respectivas culturas.

Outro fator relevante é o de que cidades portuárias e litorâneas são locais onde podemos observar o primeiro contato com a Diáspora Africana com o mundo ocidental Americano. Por Diáspora entende-se como o movimento forçado ou voluntarioso de um grupo de pessoas de um determinado território para outro local distante de sua origem.

Para Mirzoeff (2000), a Diáspora Africana gerou o que ele chama de *múltiplos pontos de vista* ou *múltipla visão do ser*, visão esta localizada entre indivíduos comunidades e suas respectivas culturas em um processo por vezes dialógico.

*“This multiple viewpoint moves ‘beyond the one perspective Cartesian rationalism in the search a forward-looking, transcultural and transitive place from which to look and be seen (...) in the contemporary moment, when imagination itself is neither purely emancipatory nor entirely disciplined but is a space of contestation in which individuals and groups seek to annex the global into their own practises of the modern” (Mirzoeff, 2000, p.06)*

Stuart Hall (1996) observa as identidades da diáspora como aquelas que constantemente produzem e reproduzem, elas próprias, através de transformações socioculturais pelas quais elas são constantemente submetidas. O ponto vista de Hall é profundamente influenciado pela concepção de *diferença* proposta por Jaques Derrida (1976), um dos pilares metodológicos da pesquisa de mestrado. As reflexões teóricas de Hall relacionadas a identidade cultural foram e ainda são essenciais para uma verdadeira compreensão do mundo contemporâneo e sua criação artística, neste caso, a música popular:

*“(Cultural identity) is nothing something that already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But like everything which is fixed in some essentialized past, they are subject to the continuous “play” of history, culture and power. Far from being grounded in mere “recovery” of the past, which is waiting to be found, and which when found, will secure or sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past” (HALL, 1996, p. 23)*

Através de uma análise qualitativa, percebo que as similaridades de cidades portuárias ao redor do mundo, também se dá pelo estilo de vida que estas proporcionam, quando, por

exemplo, marinheiros e tripulantes de embarcações passam sua curta jornada de trabalho em bares ao redor das docas portuárias. A famosa 52 Avenida em Nova York, considerada uma das ruas mais influentes na história do jazz, o Beco das Garrafas no Rio de Janeiro, ponto chave para compreendermos a história do samba e da bossa nova e a Boate Mangacha em Rio Grande (RS) são lugares este instigadores da boemia e de uma certa contracultura, algo não tão facilmente identificado na estrutura social. Locais onde diferentes línguas e dialetos são falados no mesmo tempo e espaço.

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), o termo contracultura deve ser sempre utilizado no plural, tudo que é marginal, fora da estrutura social e da cultura vigente. Para ele, contraculturas são aquelas que fornecem armas contra a dominação sutil das classes dominantes, podendo ser entendidas como formas avançadas de mobilização das classes dominadas.

Já o antropólogo Walter Dignolo (2000) sugere que contraculturas não seriam somente outra maneira de contar a história mas histórias esquecidas que avançam a discussão a um novo patamar epistemológico.

Semelhanças culturais entre as cidades portuárias servem como peça chave para desvendarmos cientificamente o processo pelo qual a música popular foi criada e assim compreendermos esta profunda interação entre o meio ambiente e o ser criativo. Assim, um argumento central constitui o presente artigo: para melhor compreendermos a hibridização cultural e suas novas formas de miscigenação urbana e seus reflexos ecológicos deveríamos observar a sua origem, neste caso as cidades portuárias e sua expressão criativa através da música. Partindo da questão chave, outros elementos podem ser discutidos como formas de imigração e migração na sociedade pós-moderna, profundamente ligada as relações de poder e hierarquia social. Também identifiquei que a cultura yourubá, originária do continente Africano e diretamente ligada as questões diaspóricas, pode ser considerada uma das mais fortes influências na criação da música popular do último século. Muitos músicos americano-africanos pesquisados tanto nos Estados Unidos da América quanto no Brasil possuem descendência yourubá:

*“Tradition” in Yoruba is asa. Innovation is implied in the Yoruba idea of tradition. The verb sa, from which the noun asa is derived means to select, to choose, to discriminate or discern. ... (The) ability to reconcile opacity and difference and openness is an unending movement of metonymic engagements might explain the success and popularity of Yoruba culture in the New World where it has greatly contributed to cement and creolize African and non-African cultures despite a social climate of intolerance and invitation to mimetism. As the Yoruba themselves believe and say emphatically: “Oruko to wu ni laa je lehin odi” (Outside the walls of your*

*birthplace, you have a right to choose the name that is attractive to you”*  
(YAI, 1997, p.14)

Por fim, ressalto que o mar por si só é uma possibilidade continua. É o espaço e o caminho, a primeira forma de transporte entre as civilizações modernas, o ir e vir constante, a probabilidade de novos e diferentes rumos. O mar assim também é inspiração criativa, que instiga a pluralidade artística. A música popular traduzida durante o século XX poderia ser observada como reflexo desta potencialidade.

## REFERÊNCIAS

- APPADURAI, A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BHABHA, H. K. *Nation and narration*. London : Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The Location of Culture*. New York & London: Routledge, 1994.
- CASTRO, R. *Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World*. Translation of *Chega de Saudade: A Historia e as Historias da Bossa Nova* . São Paulo: Companhia das Letras, 1990, by Lysa Salsbury. Chicago: A Capella, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A Onda que se Ergueu no Mar*. Companhia das Letras. São Paulo, 2000.
- CLIFFORD, J. (1997) *Travelling Cultures*. In *Routes: Travel and Translation in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- DERRIDA, J. *Points*. Edited by E. Weber. Translated by P. Kamuf et al. Standford, Calif.:Standford University Press
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Nomadology: The War Machine*. *Semiotext(e)*, New York, 1986.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*, trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. López, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.
- GILROY, P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Counsciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993.
- GIOIA, T. *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*. Oxford University Press. New York. Oxford, 1988.
- HALL, S. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1988.
- \_\_\_\_\_. *From Stuart’s Hall interview in Race: The Floating Signifier* (Media Education Foundation), 1996.

- \_\_\_\_\_. *'The West and the Rest: Discourse and Power' in Formations of Modernity*, Cambridge, Open University Press: 275-320, 1998.
- MIGNOLO, W. *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- MIRZOWFF, N. *Diaspora and Visual Culture. 'Representing Africans and Jews'*. Routledge. London, 2000.
- MUNCH, R. *Sociological Theory Vol .3, Development Since the 1960's*. Chicago: Nelson-Hall Publishers, 1994.
- MURPHY, J. P. Murphy. *Music in Brazil. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press. New York and Oxford, 2006.
- PAPASTERGIADIS, N. *Dialogues in the diasporas : essays and conversations on cultural identity*. London ; New York : Rivers Oram Press, 1999.
- PERETTI, B. *The Creation of Jazz. Music, Race and Culture in Urban America*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago, 1992.
- ROBERTS, J. S. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Oxford University Press.1979.
- WARD, G., BURNS, K. *Jazz: A History of America's Music*, 2000.
- WILLIAMS, M. *The Art of Jazz*. New York: A Da Capo PaperBack Press. 1980.
- YAI, O. B. *Yoruba-English/English-Yoruba concise dictionary*. New York. Hippocrene Books, 1996.